

Prefacio

Antonio Fernández Alba

I. He tenido siempre una atención especial, mezcla de admiración y de asombro, por dos representaciones de carácter e intencionalidades expresivas diferentes. Una de ellas viene referida al enigmático retablo de objetos que se agolpan en el grabado de Alberto Durero *Melencolia I* (pág. 10). La segunda referencia responde a una imagen de clara descripción geométrica, una secuencia de cubos y poliedros alojados en una semiesfera (fig. 3.19) que, según Johannes Kepler (1571-1630), representan los sólidos platónicos que componen el universo.

En la primera de las representaciones, Durero parece invitar al espectador a una consideración de objetos en fuga, observados desde el contemplar melancólico, haciendo patente que la percepción de las cosas es poliédrica y diversa, y que la mirada se encuentra atraída por los efectos del prodigio de la luz y la precisión con que se manifiesta la línea; la línea y los efectos de la luz siempre han sido aliados para interpretar y construir la belleza objetiva de las cosas. La segunda imagen que propone Johannes Kepler representa los cinco sólidos platónicos y responde a un ejercicio de escueta descripción geométrica: pirámide, tetraedro, cubo, dodecaedro, icosaedro, que, tramados en armónica secuencia, descansan entrelazados en una semiesfera. Kepler nos muestra e intenta explicar mediante la escueta línea geométrica la comprensión y entendimiento del universo. Dos métodos para manifestar y expresar ideas y sentimientos, la proximidad o la lejanía del espacio.

El mundo platónico, como se sabe, es un mundo ordenado de modo tridimensional y su interpretación espacial viene sometida a la especulación por la que discurre el saber geométrico. Geometría y objetividad son medios de los que el hombre se vale para aproximarse a las regiones invisibles de lo real y de

lo imaginario, y de este modo tratar de comprender la bruma de misterio que invade el universo. Mediante el conocer geométrico, el retablo de objetos melancólicos del grabado de Durero puede ser comprensible como algo próximo y racional; el festín de imágenes recogidas en la semiesfera de Kepler nos aproxima, mediante la metáfora de la línea, a hacer visible la rigurosa definición de la idea.

El hombre, siempre inquieto ante la naturaleza, llegó a preguntarse si su contemplación y su manera de escudriñar los acontecimientos que en ella acontecían podrían apoderarse de ellos y hacer de un cosmos fragmentado, misterioso e inasequible un universo razonablemente interpretado. Para ello no dudó en instrumentalizar un conjunto de figuras geométricas finitas, del que sumariamente la descripción de Kepler nos refiere una imagen precisa.

Re-presentar, expresar en imágenes esta abstracción que denominamos espacio y los acontecimientos que en él se desarrollan, siempre ha sido un ejercicio en el que el hombre ha estado muy interesado bien para descubrir su misterio o para objetivar la naturaleza del universo. Esgrafiar en las rocas de Altamira el animal abatido es re-presentar la conquista del animal por el hombre, pero también el poder contemplar, hecho imagen, la capacidad de simbolizar tal conquista desde el universo de la imaginación. Conquista permanente han sido los itinerarios seguidos para aclarar las imágenes desde la penumbra a la luz de la razón; serán pues pensamiento y lenguaje la síntesis primaria de la lógica expresiva, entorno donde surge y acontece el origen de la representación.

Se suele considerar a Giotto (1267-1337) como el artista que organiza la composición del cuadro según un horizonte y un eje vertical; colocándose el pin-

tor en un punto fijo, y siguiendo los principios euclidianos de organización del espacio, reproduce, mediante este procedimiento, la escena que contempla en la realidad, de manera que lo reproducido en el lienzo es semejante a la realidad donde transcurren esos acontecimientos. El acontecer de lo narrado se transfiere al soporte del lienzo en una percepción análoga a la realidad observada. Espacio y tiempo, luz y color se integran en el plano de la representación como antes lo fuera pensamiento y lenguaje, porque mirar es una forma de pensar.

En estos quehaceres, el artista atraído por el rigor de las relaciones que descubre la geometría se convierte en geómetra, racionaliza el espacio y organiza desde la línea y la luz la relación entre objetos y personas, tamaños y distancias, de manera racional y creativa reaparece el mirar perceptivo desde la disciplina humanista de la *perspectiva* y con ella el tratado, la normativa, los métodos de representación para calcular el tamaño, la distancia, los lugares donde deben ser colocados los objetos que han de ser representados en el plano de la representación. Nos encontramos ya en los principios del siglo XIV, no sólo ante unos procedimientos pictóricos de los que se vale el artista para manifestar sus sueños y obsesiones, sino ante el desarrollo de unos códigos para poder ordenar todo un sistema de representación figurativa por medio de las normas en las que se va a desarrollar el futuro de la perspectiva. Patente queda en la escena renacentista de Florencia desde Masaccio a Masolino, de Manetti a Alberti, o en los talleres de Brunelleschi, Leonardo da Vinci, Piero della Francesca, Alberto Dürero o Luca Pacioli. La perspectiva no es un sistema que sitúe de manera automática la descripción objetiva de las formas, desde la mirada estática en la que se sitúa el punto de fuga, en ese proceso de síntesis perceptiva que organiza la perspectiva. En esa síntesis perceptiva se integran las especulaciones matemáticas y técnicas, los correlatos históricos junto con las relaciones morales y políticas que nos revelan las preocupaciones de una civilización determinada; es un modo de conocer, interpretar y representar el mundo con sus diferencias.

El constructor gótico, como avalan los documentos de época, se manifiesta con gran soltura descriptiva en el fragmento de la sección, donde se hacen explícitos todos los pormenores de la mecánica del sistema edificatorio; sin embargo le resulta difícil expresar el diseño del *opus* total del edificio. Al pintor y al arquitecto renacentista la «máquina de la perspectiva» le va a permitir desentrañar todo el organismo constructivo, el dentro y el fuera de la edificación, descubrir la calle y la plaza, actualizar la filigrana que encierra la estereotomía de la madera en la cubierta o la morfología del sillar con el que levantar el muro o la escalera.

El mirar que aconseja el método de la perspectiva se postula como la construcción de un universo medido y acotado por los métodos de la geometría, aunque conviene señalar que la transferencia de lo real al campo imaginativo y la importancia que la perspectiva lineal ha tenido en el conocimiento del espacio arquitectónico o plástico, es uno de los episodios sin duda más significativos, pero de un proceso más amplio y rico, que encierra esta narración del discurso de la geometría. La finalidad de la perspectiva se podría entender como un ejercicio de separar fragmentos de la realidad, asociándolos en un campo limitado y dotándolos de un carácter de ilusión que los integra en una determinada imagen.

En la Antigüedad clásica y hasta bien avanzada la Alta Edad Media los tratadistas griegos, latinos y medievales, analizando los fenómenos de la visión, no parecen obtener consecuencias geométricas de los fenómenos perceptivos, y más difícil aún resulta encontrar formulaciones de leyes y teoremas que pudieran ser recogidos en tratados o métodos para uso del artista y del arquitecto. El carácter perceptivo-fisiológico de la visión es más propio de la mirada medieval frente a los matices matemáticos y geométricos del proceder grecolatino. Será en el Quattrocento, con el auge, renovación e innovación de las artes plásticas, cuando se inicie una declarada intención de distinguir la óptica (*perspectiva naturalis*) de la perspectiva (*perspectiva artificialis*), distinción no sólo filológica sino como método que define con mayor

precisión el conocimiento, la relación y la medida de los objetos. El mirar perspectivo es por tanto un modo de conocer lo aún no representado.

Con la precisión y el rigor que caracterizan el pensamiento de Alberti, sus textos nos ilustran con suma sencillez del artificio geométrico que rodea a la *perspectiva*. La recta que une el ojo del pintor con el centro de la casa representada, *razzo centrico*, esto es el eje de la pirámide visiva cuyo vértice coincide con el punto de fuga. Brunelleschi más preocupado por el carácter intelectual del trabajo constructivo, por la construcción material en definitiva del espacio, entiende la *perspectiva* como un proceso que le pueda revelar la cualidad constructiva del espacio de la arquitectura. La *costruitività*, que para Brunelleschi «es el principio o la regla de toda construcción, y el *spacio*, que es el principio o la regla de la naturaleza, no son dos cosas diversas [...], es idéntico el método de la investigación que concluye en la *perspectiva*».

Giulio Carlo Argan, en un brillante estudio sobre Brunelleschi (*Brunelleschi*, Milán 1955, págs. 72-74), nos perfila la *perspectiva* como una ciencia. «La perspectiva», señala, «es ciencia, como la arquitectura, que es un todo con la perspectiva: ciencia natural, en cuanto que “*cognitione per comparatione*” o evaluación objetiva de los aportes de valor, y ciencia histórica, en cuanto invención de las reglas y además invención o descubrimiento de lo antiguo». Dilatada y amplia es la narración y múltiples son los estudios de iconólogos e historiadores del acontecer de esta ciencia natural e histórica de la perspectiva, trabajos más próximos a nuestro tiempo desde E. Panofsky, G. J. Kern, J. Mesnil, A. Riegl, E. Cassirer, P. Francastel..., por citar perfiles biográficos de sobra conocidos, dan cuenta del acontecer y desarrollo de los horizontes donde se inscribe el saber y representar de la perspectiva, el conocimiento del espacio como síntesis de forma y contenido o bien la representación de lo real a través de la estructura geométrica del espacio figurativo. La perspectiva entendida como proceso mediador para poder imaginar y reproducir, construir y gozar con fruición la realidad del mundo y su construcción desde la fuga imagina-

tiva. La perspectiva, en definitiva, entendida como una máquina ingeniosa de memoria y mirada.

II. Arquitecto y escenógrafo, el profesor de Perspectiva en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Javier Navarro de Zuñillaga, nos presenta en esta edición, a la que sirven de prólogo en fuga estos comentarios, un trabajo de rigurosa investigación que ha tenido que seguir el autor para descubrir los textos, la transmisión de modelos y los tratados sobre la *perspectiva* a través de los siglos XVI y XVII hasta finales del siglo XVIII; no resulta extraño que sean los finales del siglo XVIII el primer eslabón con que el profesor Navarro de Zuñillaga haya decidido interrumpir el trabajo de investigación, pues los siglos XIX y XX responden con una riqueza bibliográfica en la tratadística referida a estas materias que requiere una dedicación más aplazada, y como el mismo autor señala ha elegido la fecha de 1800, porque a partir de ella la perspectiva pasa a formar parte del cuerpo de la geometría descriptiva y comienza a ser parte de la ciencia.

No son muchos los tratados científicos que aparecen en el siglo XVII, aun siendo un tiempo de advenimiento científico, precursor de un «siglo iluminado» por los destellos de la razón. El artista, consagrado como tal artífice en los albores del Renacimiento, es un operador de la norma pero también un creador de la misma. El siglo XVII, como lo fuera el tránsito del XV al XVI, son periodos donde se manifiestan con mayor virulencia las crisis científicas y con ellas desaparece el equilibrio que postulan las relaciones entre la norma y el artista.

La multiplicidad de textos en torno a los tratados de la perspectiva hace que el meritorio análisis del profesor Navarro de Zuñillaga nos introduzca en los territorios no siempre bien estudiados del discurrir perceptivo. Durante el periodo analizado, la tratadística, sobre todo la referida a la arquitectura, se somete a una interpretación al «uso de los artistas», algo alejada de los rigores teóricos y bastante distante de los apriorismos metafísicos por los que habían discurrido algunos tratados de la Antigüedad; res-

ponde a unos postulados que proceden de principios matemático-geométricos, simples, fáciles de transmitir y operar, dejando en un segundo plano la teoría clásico-aristotélica, según la cual toda obra debía ser canon de obediencia a la imitación de la naturaleza y la belleza como objeto.

Un recorrido casi enciclopédico nos ofrece la presente edición como si se tratara de una historia de la perspectiva: portadas, alegorías, emblemas, máquinas de dibujar, la figura humana y animal, perspectiva y arquitectura, perspectiva teatral...; nos revela la perspectiva como una ciencia de lo formal-proyectivo, una disciplina que desde la imagen configura el espacio en sus elementos compositivos, de edificación y expresivos. La importancia de la perspectiva y del acontecer histórico que ha soportado a través de los siglos, como bien reflejan estas páginas, viene domi-

nada por un modelo visual. Esta secuencia de «imágenes de la perspectiva» se debe entender como una forma de saber, aunque el libro, como señala su autor, no se centra en la historia de la ciencia, a la que presta atención, sino en la evolución de las imágenes, en la iconografía de la perspectiva.

El mundo del siglo XVIII, con el que termina la presente edición, se acerca más a la esfera seccionada donde reposan los poliedros de la representación de Kepler, mirada científica, que al conjunto de objetos diversos que ilustran las trazas del grabado de Dürero; ya no es un mundo de miradas melancólicas, sino de percepciones por el método analítico. La perspectiva se encaminaba hacia la captura del infinito, pero seguirá siendo máquina de ingenio, de memoria y mirada.